

Maïke Christadler

Abwesend anwesend

Spuren des Künstlers in der Kunstgeschichte und in seinem Werk

In Geschichte und Literaturwissenschaft werden „Individualisierungsweisen“ anhand von Texten rekonstruiert, die meist längere Erzählungen sind. Die Autoren und Autorinnen schreiben von ihrem Leben, ihren Erfahrungen und Vorstellungen und liefern deren Interpretationen. Dabei sind sie von ihrem sozialen Umfeld ebenso geprägt wie von rhetorisch-literarischen Modellen, die ihrerseits Einfluß auf ihre Wahrnehmung haben, und die dennoch das Individuum erkennen lassen, das den Verschriftlichungs-Modellen seine Singularität entgegen setzt¹. Die Kunstgeschichte dagegen hat vornehmlich mit Bildern zu tun, die meist keinen längeren zeitlichen Ablauf repräsentieren, also keine Narration einer Vita sind, sondern einen bestimmten Zustand festhalten. Wenn dieser von den Betrachtern als ‚autobiographisch‘ wahrgenommen wird, handelt es sich meist um die Abbildung des eigenen Selbst, um ein Selbstportrait des Künstlers. Doch schon die Definition eines Konterfeis als Selbstbildnis bedarf meist der Zuschreibung, denn es ist historisch keineswegs immer gesichert, um wessen Antlitz es sich handelt. Oft ist es also die Autorität der Disziplin Kunstgeschichte, die ihrem gemeinhin wichtigsten Gegenstand, nämlich dem Künstler, ein Gesicht verleiht.

Im ersten Teil des folgenden Textes wird es um die Methoden der Kunstgeschichte gehen, mit denen sie das Künstler-Individuum konstruiert. Im zweiten Teil stehen dagegen Strategien im Zentrum, derer sich frühneuzeitliche Künstler bedienen, um ihre Autorschaft im Bild zu visualisieren, bzw. sich selbst als ‚Individuen‘ in ihren Werken zu konstituieren.

In der Kunstgeschichtsschreibung fungiert das Portrait, vor allem des 15. und 16. Jahrhunderts, als Zeichen für Individualisierung schlechthin – schon Jacob Burckhardt erkannte die Entstehung des Individuums aus der Portraitalerei.

¹ Vgl. hierzu zusammenfassend *Fabian Brändle, Kaspar von Greyerz, Lorenz Heiligensetzer, Sebastian Leutert* und *Gudrun Piller*, Texte zwischen Erfahrung und Diskurs. Probleme der Selbstzeugnisforschung, in: *Kaspar von Greyerz et al.* (Hrsg.), *Von der dargestellten Person zum erinnerten Ich: europäische Selbstzeugnisse als historische Quellen, 1500-1850* (Köln et al. 2001) 3-31.

Diese habe eine immer größere Abbildungsgenauigkeit erreicht, als sie immer stärker individualisierten Ansprüchen genügen mußte². War das Portrait zunächst den sozialen Oberschichten vorbehalten gewesen, werden die Künstler im Zuge der zunehmenden Verbreitung der Gattung selber bildwürdig, und die ersten Künstlerelbstportraits entstehen³. Wie ein Text auch, ist das Selbstbildnis jedoch zunächst der Gattung verpflichtet, dem Portrait, und folgt außerdem den Regeln und Möglichkeiten der malerischen Selbstdarstellung, erlaubt also keinen, ‚authentischen‘ Blick auf eine historische Person. Die Interpretation des Selbstportraits als ‚vera icon‘ eines großen Meisters ist vielmehr konstitutiv für eine Kunstgeschichtsschreibung, die die Authentizität eines Schöpfer-Künstlers zu ihrer Legitimierung nutzt.

Die Kunstgeschichtsschreibung, das Portrait und die Konzeption des modernen Künstlers sind eng miteinander verbunden. Denn im Moment seiner visuellen (Selbst-)Repräsentation konstruiert auch die Kunstgeschichte den Künstler als individuellen Schöpfer⁴. So hat Vasari in der zweiten Ausgabe seiner „Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori“ (Florenz 1568) das Portrait des jeweiligen Künstlers seiner Lebensbeschreibung vorangestellt. In diesem, häufig als Gründungstext der Kunstgeschichte bezeichneten Werk, wird das Bild mit der biographischen Narration verquickt – zur Interpretation des (Selbst)Portraits wird also meist die schriftliche Quelle der Lebensbeschreibung herangezogen.

Vasaris Text liefert die Grundlage für die Vorstellung von künstlerischer Individualität, die die seit dem 18. Jahrhundert virulente Konzeption des Genie-Begriffs prägt⁵. Der größte Künstler ist für Vasari Michelangelo, den er als melancholischen, aufbrausenden Eigenbrödlers beschreibt, dessen „terribilità“ seine Zeitgenossen bis zur Furcht beeindruckt und die gleichzeitig die unerreichbare Qualität seines Werkes ausmacht. Die „Vite“ konstruieren den bildenden Künstler als Schöpfer aus dem Geist, dessen „idea“ ihn in der Kunst gottgleich die Natur nachbilden – oder vielmehr neu bilden läßt⁶. Dieser künstlerische Schöpfungsakt drückt

² Jacob Burckhardt, Das Porträt in der italienischen Malerei, in: JBW 6, hrsg. von Stella von Boch, Johannes Hartau, Kerstin Hengevoss-Dürkop und Martin Warnke (München 2000) 139–281. Zuerst erschienen als Teil zwei der „Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien“, hrsg. von Hans Trog (Basel 1898).

³ Gunter Schweikhart, Vom Signaturbildnis zum autonomen Selbstportrait, in: Klaus Arnold, Sabine Schmolinsky und Urs Martin Zbind (Hrsg.), Das dargestellte Ich. Studien zu Selbstzeugnissen des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit (Bochum 1999) 165–187.

⁴ Sigrid Schade und Silke Wenk, Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Hadumod Bußmann und Renate Hof (Hrsg.), Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften (Stuttgart 1995) 340–407, besonders 351–357.

⁵ Rudolf Wittkower, Genius: Individualism in Art and Artists, in: Dictionary of the History of Ideas (New York 1973) 297–312, hier 305 (im Netz: <http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv2-36>); siehe auch Penelope Murray (Hrsg.), Genius: The History of an Idea (Oxford 1989).

⁶ Vgl. zu Vasaris „Vite“ Patricia Rubin, Giorgio Vasari, Art and History (New Haven, London 1995); Maike Christadler, Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris „Vite“ und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder (Berlin 2000) vor allem Teil 1, 19–71.

sich in der persönlichen ‚maniera‘, dem Stil des Künstlers, aus; ihre ‚Handschrift‘ unterscheidet die Künstler voneinander, macht sie unverwechselbar und damit zu ‚Individuen‘. Die Beschreibung ihres Stils korreliert Vasari mit der Lebensbeschreibung der Künstler und konstruiert so Werk und Leben als Einheit, womit er die Kreativität des Künstlers aus seiner Person erklärt.

Mit dem Ineinerschreiben von Vita und Werk stellt die Kunstgeschichte das geniale künstlerische Individuum her, das in seinem Selbstportrait direkt sichtbar zu sein scheint. Doch die narrativ gefaßte Vita beruht zwar einerseits auf historisch-biographischen Fakten, andererseits ist sie aber gemäß rhetorischer Modelle gestaltet, die, wie schon Ernst Kris und Otto Kurz gezeigt haben, antiken Künstler-Erzählungen folgen, auf einer Metaebene Aussagen zur künstlerischen Qualität des jeweiligen Werkes machen⁷ und über Anekdoten und Genealogien Leben und Werk der Künstler in eine Fortschrittsgeschichte des Stils einschreiben⁸. Im Selbstbildnis fallen der Stil eines Künstlers und die Abbildung seiner Person in eins; nutzt nun die Kunstgeschichtsschreibung die Vita als Quelle für das Leben der historischen Figur des Künstlers, wird das Selbstportrait als überzeugendes Dokument der Individualisierung des frühneuzeitlichen Künstlers interpretiert. Zudem ist das Portrait als Bild des Gesichts stets als primäres Medium menschlicher Ausdrucksfähigkeit aufgefaßt worden – von dem Gemütsbewegungen und Emotionen abgelesen werden können, unabhängig von der historischen Verfaßtheit von Gefühlen⁹. Auf diese Weise produziert die Kunstgeschichte Texte, die biographische Modelle mit einer Gattungsgeschichte des Portraits und mit der Interpretation von Gesichtsausdrücken verbinden und damit die Visualisierung von Individualität zu einem Meisternarrativ der Disziplin machen¹⁰. Dieser Ansatz in der Kunstgeschichte schreibt eine Tradition fort, die dem Künstler die Fähigkeit einer ungebrochenen Wiedergabe seines Selbst zugesteht. Er ist in dieser Vorstellung als Autor noch keinesfalls ‚gestorben‘¹¹; vielmehr zelebriert die Kunstgeschichte den Künstler weiterhin kraft seiner (mit seiner Vita bezeugten) Kreativität als ‚großen Schöpfer‘, der in Monographien und Ausstellungen, in

⁷ Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (Frankfurt a. M. 1979, zuerst 1934).

⁸ Paul Barolsky, *Warum lächelt Mona Lisa* (Berlin 1995) und *ders.*, *Giotto's Father and the Family of Vasari's 'Lives'* (Pennsylvania 1992).

⁹ Zur Verbindung von Kunst und Physiognomik vgl. Norbert Borrmann, *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland* (Köln 1994).

¹⁰ Gottfried Böhm, *Bildnis und Individuum* (München 1985); Christoph Wagner, *Porträt und Selbstbildnis*, in: Richard van Dülmen (Hrsg.), *Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Köln et al. 2001) 79–106.

¹¹ Vgl. zum Schlagwort vom „Tod des Autors“ die beiden grundlegenden Texte: Michel Foucault, *Was ist ein Autor?*, in: *ders.*, *Schriften zur Literatur* (Frankfurt a. M. 1988, zuerst 1969) 7–31, und Roland Barthes, *La mort de l'auteur. Le bruissement de la langue* (Paris 1984, zuerst 1968) 61–67. Zum Umgang der Kunstgeschichte mit Dekonstruktion und Textanalyse: Sigrid Schade, *Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten „pictorial turn“*, in: *Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Stuttgart 2001) 369–378.

kunsthistorischen Veranstaltungen und in der Popularisierung des Fachs fröhliche Urstände feiert¹².

Ein kritischer Kunstgeschichts-Diskurs hat jedoch auch das Self-Fashioning¹³ des (Selbst)Portraits analysiert, seine sozialen Abhängigkeiten und Positionierungen aufgezeigt und in Analogie zur Dekonstruktion von Texten die Künstlichkeit des Bildes vom ‚Ich‘ thematisiert¹⁴. Das Selbstportrait entsteht immer als selbstreferentieller Verweis auf seine künstlerischen Vorbilder. So finden sich auf Selbstbildnissen häufig Hinweise auf den Akt des Malens selber, auf die Tradition des Selbstportraits oder gar auf die Selbst-Bilder anderer Künstler. Diese Bilder konstituieren sich als Repräsentationen von Fiktionalität, die die Unmöglichkeit der Selbst-Schöpfung im Bild sichtbar machen: „Individuality or *singularità* must of course of itself be seen as the ultimate deception. To the extent to which individual selves can be said to exist, they too are fictions.“¹⁵

Das Selbstportrait gibt als Medium nur eingeschränkt Aufschluß über eine mögliche künstlerische Selbstwahrnehmung. Es gehorcht zunächst den Prinzipien der Gattung ‚Portrait‘, die vor allem das sozial-gesellschaftliche Selbst zum Thema haben. Versucht man, wenigstens Spuren des ‚persönlichen‘ Selbst von den Zwängen der Gattung zu scheiden, so findet man es durch das dominante disziplinäre Narrativ der Kunstgeschichtsschreibung konstruiert, das es als Spiegel des Künstler-Individuums instrumentalisiert. Die Formulierung von Selbstwahrnehmung ist jedoch nicht notwendig auf das Selbstportrait beschränkt; auch andere Werke geben Auskunft über ihre AutorInnen. So ist aufgrund der vertrauten Verknüpfung von Person und Werk vorgeschlagen worden, alle Bilder eines Künstlers als direkte Formulierungen seines Selbst zu lesen. Mit dem proverbialen Schlagwort des „ogni pittore dipinge sé“ beginnt spätestens in der Renaissance, wahrscheinlich jedoch schon in der Antike, eine lange Geschichte, die auch andere Dokumente künstlerischen Schaffens als ‚Selbstportraits‘ interpretiert¹⁶. Während für Leonardo Ende des 15. Jahrhunderts die ‚Automimesis‘ eine negative Kategorie war, da alle Arbeiten eines Künstlers als ähnlich wahrgenommen wurden, konnte dieselbe Tatsache im 16. Jahrhundert als persönlicher Stil eines Meisters positiv bewertet werden. War also zunächst noch eine Vielfaltigkeit in der Darstellungsweise ange-

¹² Maike Christadler, Kreativität und Genie: Legenden der Kunstgeschichte, in: Anja Zimmermann (Hrsg.), Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung (Berlin 2006) 263–272.

¹³ Die Erfolgsgeschichte dieses Begriffes in den Kulturwissenschaften hat Stephan Greenblatt, Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare (Chicago, London 1983) begründet.

¹⁴ Victor I. Stoichita, Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei (München 1998).

¹⁵ Joanna Woods-Marsden, Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist (New Haven, London 1998) 17.

¹⁶ Vgl. hierzu Frank Zöllner, „Ogni Pittore Dipinge Sé“. Leonardo da Vinci and „Automimesis“, in: Matthias Winner (Hrsg.), Der Künstler über sich in seinem Werk: internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana in Rom 1989 (Weinheim 1992) 137–160.

strebt, die einer exakten Wiedergabe der Natur dienen sollte – ohne daß die persona des Künstlers diese Wiedergabe gebrochen hätte – so verlangten eine selbstbewußte gewordene Kunst und ihre Betrachter genau danach: nach der individuellen Ausführung eines Kunstwerks, nach der ‚Hand‘ des Künstlers¹⁷. Die ‚maniera‘ bildete sich nach der Auffassung des 16. Jahrhunderts durch Übung, war jedoch ebenso durch einen angeborenen Instinkt bestimmt¹⁸. Damit fließt in den Stil eines Künstlers sein unbewußtes Selbst ein, er kann als Spiegel seiner Persönlichkeit interpretiert werden.

In diese Tradition reiht sich Joseph Leo Koerner ein, wenn er schreibt: „Conversely, ‚proper‘ selfportraits, that is, likenesses in which artist and sitter are known to be identical, are no more expressive of their author than any other image by him. What more does the Munich Selfportrait show us about its maker and his art than does, say, Dürer’s 1499 Portrait of Oswolt Krel?“¹⁹

Koerner zeigt mit einer semiotisch-hermeneutischen Analyse von ausgewählten Bildern Albrecht Dürers und Hans Baldungs, daß sich die künstlerische Selbstreflexion eher aus dem bewußten Umgang mit der Medialität der eigenen Ausdrucksmöglichkeiten erkennen läßt als aus einer biographischen Betrachtung von Selbstportraits. Dennoch exemplifiziert auch Koerner diese metageschichtlichen Hinweise anhand einer Interpretation des Selbstportraits Dürers von 1500 in München, das er als Manifest für die Selbstinszenierung eines frühneuzeitlichen Autors liest.

Es bieten sich damit unterschiedliche Möglichkeiten, künstlerische „Individualisierungsweisen“ aufzuspüren. Eine ist, das Selbst des Künstlers aus einer Interdependenz von Biographie und Werken zu rekonstruieren. Eine andere, die Zeichen der Bilder selbst zum Ausgangspunkt der Analysen zu nehmen.

Im folgenden geht es um innerbildliche Zeichen, die direkt auf die Person des Künstlers verweisen: um Signaturen und Monogramme als Signifikanten von individueller Autorschaft. Es wird zu fragen sein, ob diese als Spuren des Selbst im Bild lesbar sind. Signaturen wurden und werden zu unterschiedlichen Zeiten und mit unterschiedlichen Absichten eingesetzt: Signaturen religiöser Kunst, die sich in der mittelalterlichen Kunst vor allem in der Buchmalerei und an Bauwerken finden, dienen dem Künstler häufig als Unterpfand für heilsgeschichtlichen Gewinn, sind jedoch durchaus auch – wie Peter Cornelius Claussen gezeigt hat – auf dies-

¹⁷ Diese Überzeugung setzt sich bis in die heutige Kunstbetrachtung fort: „In letzter Instanz sind alle Kunstwerke Selbstportraits, geprägt vom unverwechselbaren Stempel einmaliger Individualität. Diese unverwechselbare Einmaligkeit der Selbstzeugung, der Selbsterschaffung ist das bis in die Moderne hineinreichende Erbe der Renaissancekünstler.“ *Barbara Vinken*, Auf Leben und Tod: Vasaris Kanon, in: Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen, hrsg. von *Renate von Heydebrand* (Germanistische Symposien, Berichtsband XIX, Stuttgart, Weimar 1998) 201–214, hier 205.

¹⁸ *Zöllner*, „Ogni Pittore Dipinge Sé“ (wie Anm. 16) 139.

¹⁹ *Joseph Leo Koerner*, The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art (Chicago 1994) XVII.

seitige Anerkennung und Ruhm hin konzipiert²⁰; Signaturen auf moderner Kunst und auf dem modernen Kunstmarkt bezeugen die Authentizität einer ‚Handschrift‘, die wiederum deutliche ökonomische Konsequenzen hat (weshalb sie entsprechend häufig gefälscht werden)²¹.

Schon im 16. Jahrhundert ist vor allem das Monogramm ein Siegel der Autorschaft, das bereits rechtliche Ansprüche auf ein Copyright bezeugt. So war das Kopieren z. B. von Kupferstichen zwar nicht untersagt, aber der Transfer der Signatur wurde im 16. Jahrhundert gerichtlich verboten²². So finden sich gerade Monogramme schon früh vor allem auf graphischen Blättern²³. Denn die waren relativ leicht zu kopieren und im Verhältnis zu einem Tafelbild enorm weit verbreitet – was sowohl die Kontrolle des Künstlers über seine Arbeiten (und ihre eventuellen Raub-Kopien) einschränkte, gleichzeitig aber seinen Namen bekannt machte. Die Signatur eines Bildes stellte einen zumindest minimalen Schutz vor Ideen-Raub dar.

Das Signieren von Kunstwerken war in der Zeit um 1500 keineswegs selbstverständlich, noch 1548 muß Paolo Pino in seinem „Trattato di pittura“ nachdrücklich darauf hinweisen, daß Signieren eine „cosa laudevole“ sei, denn, so Pino weiter „E che maggior vituperio di noi, che morir e sotterarrsi col nome?“²⁴ Das Gedächtnis an den tugendhaften Maler zu erhalten und so seine Unsterblichkeit zu garantieren ist nach Pino die vornehme Aufgabe der Signatur. Diese steht also für die rechtliche Person des Künstlers ebenso wie für seine künstlerische Invention.

Monogramme bzw. Signaturen sind oft integraler Bestandteil eines Bildes oder graphischer Kompositionen. In der italienischen Wandmalerei des 15. Jahrhunderts finden sich neben dem eigentlichen Werk eingefügte Selbstportrait-Bilder, die wiederum auf einer ‚Inscripttafel‘ signiert sind: So malt 1496 Perugino im

²⁰ *Peter Cornelius Claussen*, Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst, in: *Matthias Winner* (Hrsg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk: internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana in Rom 1989* (Weinheim 1992) 19–54.

²¹ *Oskar Bätschmann*, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem* (Köln 1997).

²² Das bekannteste Beispiel für eine gerichtliche Entscheidung zum Copyright im 16. Jahrhundert sind die Kopien der Dürer-Holzschnitte, die Marcantonio Raimondi seit 1505 fertigte. Gegen diese Urheberrechtsverletzung klagte Dürer und erreichte, daß Raimondi zwar noch die Stiche, nicht aber das Monogramm kopieren durfte. Vgl. hierzu *Koerner*, *The Moment of Self-Portraiture* (wie Anm. 19); *Wolfgang Schmid*, *Dürer als Unternehmer* (Trier 2003) 121f. Und den Ausst. Kat. *Vorbild Dürer: Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts* (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1978) 22f. Dort auch allgemein zur Praxis des Kopierens von Stichen am Beispiel Dürers.

²³ Das Signieren mittels eines Monogramms entsteht vermutlich im 15. Jahrhundert auf Goldschmiede-Arbeiten, vgl. *André Chastel*, *Signature et Signe*, in: *Revue de l'Art* 26 (1974) 8–14, hier 12.

²⁴ „Denn was könnten wir Schlimmeres tun, als zu sterben und uns mitsamt unserem Namen beerdigen zu lassen?“ *Paolo Pino*, *Dialogo di Pittura*, hrsg. von *Ettore Camesasca* (Mailand 1954, zuerst 1548) 58 (Übersetzung M.C.).

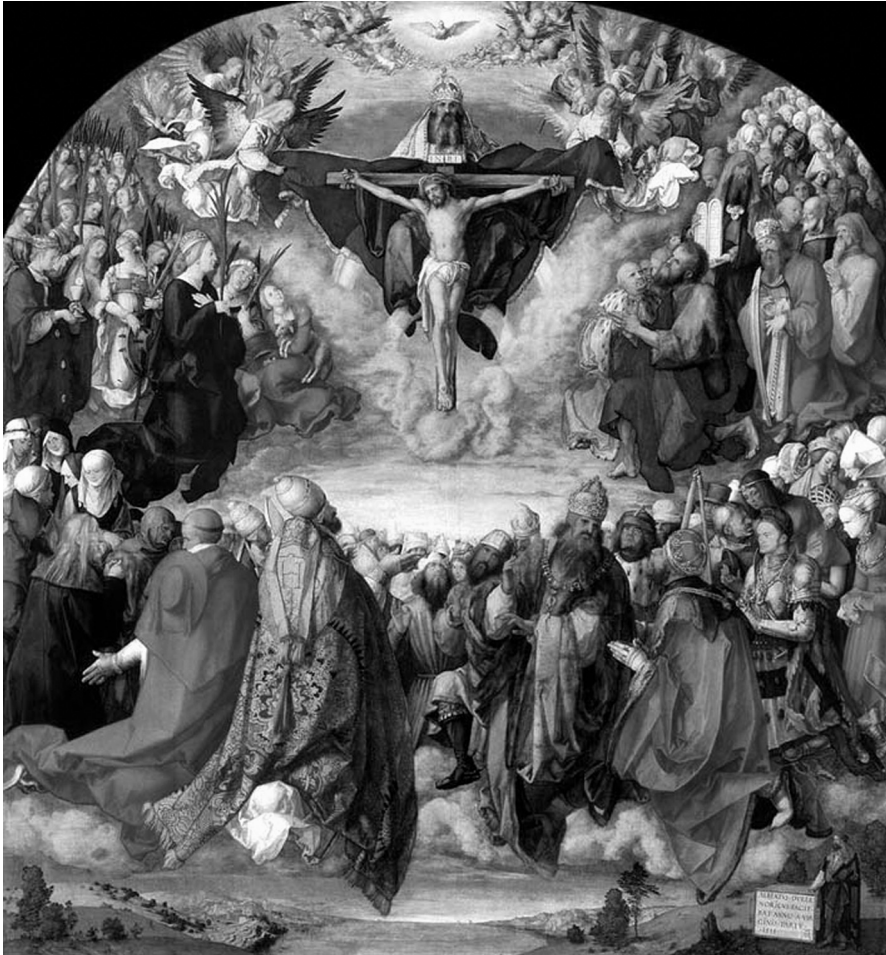


Abb. 1: Albrecht Dürer, Allerheiligenbild (1511), Kunsthistorisches Museum Wien

Collegio del Cambio in Perugia neben seine Wandmalerei sein Selbstportrait als Bild im Bild, darunter setzt er eine Tafel, die eine Inschrift-Signatur trägt. Auch Dürer nutzt für die „Anbetung der Heiligen Dreifaltigkeit“ (1511) eine doppelte Signatur: Am unteren rechten Bildrand integriert er sein Selbstbildnis in die Szenerie des Geschehens und weist zusätzlich auf eine Tafel hin, die er sich beugt und die seine Signatur trägt. (Abb. 1) Diese Form der Heilsvergewisserung bleibt noch für Künstler des 16. Jahrhunderts virulent. So signiert Tizian seine „Pietà“ (1577)²⁵ mit einem ex voto-Selbstportrait, das ebenfalls einen Signatur-Schriftzug

²⁵ Galleria dell'Accademia, Venedig.

trägt²⁶. Der Künstler hat sich nicht als Person in das Geschehen integriert, sondern mit dem gemalten Bildnis zugleich die Fiktionalität von Malerei thematisiert. Die kleine gemalte Tafel wird zur Synekdoche des gesamten Bildes, das sich so als Malerei zu erkennen gibt und die Repräsentation selbst zum Thema macht. Doch der explizite Verweis auf das Produziertsein des Bildes macht gleichfalls auf die Person des Künstlers aufmerksam, die zwar abwesend ist, über ihre Signatur jedoch als anwesend wahrgenommen wird. In seiner Graphik greift Dürer dieses Spiel mit der auktorialen Präsenz auf und überträgt sie von einem ins Bild integrierten Selbstportrait auf dessen semiotischen Ersatz, die Signatur. Philipp P. Fehl hat darauf aufmerksam gemacht, daß das Monogramm des Künstlers sich in der „Kleinen Passion“ stets in Relation zum Heilsgeschehen gesetzt findet²⁷. Schon der auffällig gemachte Ort der Signatur, die auf eine Tabula ansata oder einen Stein gesetzt ist, oder ihre besondere Positionierung verweisen auf ein Spiel mit der Autorschaft, das den Künstler als Person zum Geschehen in Beziehung setzt und damit eine Bedeutung produziert, die über die pure juristische Legitimation hinausgeht.

Auch die Signatur auf Dürers Adam und Eva-Stich (1504, Abb. 2) setzt den Künstler in Beziehung zum Geschehen: Adam greift – fast unbewußt – nach dem Signatur-Täfelchen, das am Ast einer Bergesche hängt. Zwischen dem Autor und Adam wird damit eine direkte Verbindung hergestellt. Der Stich präsentiert sich zudem als Manifest von Dürers Proportionen-Lehre: Das Urmenschen-Paar ist mit idealen Maßen ausgeführt. Zusammen mit der Formulierung der Signatur im lateinischen Imperfekt, das noch eine Dimension von Nicht-Abgeschlossenheit enthält, läßt sich das Blatt als Illustration von Dürers kunsttheoretischen Vorstellungen lesen, die in enger Korrelation zu seinen Erlösungshoffnungen stehen: Obwohl der Mensch mit dem Sündenfall seine von Gott gegebene Vollendung verloren hat, kann die perfekte Schönheit der Kunst diesen Raum der Perfektion wieder eröffnen²⁸. In der Idealisierung von Adam und Eva – und damit im Rückbezug auf die eigene kunsttheoretische Position – liegt die Behauptung, daß mit der Kunst die Sterblichkeit überwunden werden kann. Darauf weist auch die in der nordischen Mythologie als Lebensbaum geltende Esche hin, an der Dürer seine Signatur angebracht hat. Diese projiziert den Künstler gleichzeitig als Heilsuchenden und als Heilbringer ins Bild.

In einem Holzschnitt mit dem Sündenfall von Hans Baldung (1519, Abb. 3) findet sich wiederum eine auffällig plazierte Signatur²⁹: Der Künstler hat seine Initi-

²⁶ Anne-Marie Lecoq, *Cadre et rebord*, in: *L'art de la signature*, Revue de l'art 26 (1974) 15–21, hier 19.

²⁷ Philipp P. Fehl, *Dürer's Literal Presence in his Pictures: Reflections on his Signatures in the 'Small Woodcut Passion'*, in: Matthias Winner (Hrsg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk: internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana in Rom 1989* (Weinheim 1992) 191–244.

²⁸ Zu dieser Interpretation vgl. Koerner, *The Moment of Self-Portraiture* (wie Anm. 19) 201f.

²⁹ Zum Spiel Baldungs mit seiner Signatur vgl. ebd. 295–298 und 426–430, hier in Weiterführung einer Interpretation von Sigrid Schade, *Schadenzauber und die Magie des Körpers. Hexenbilder der frühen Neuzeit* (Worms 1983) 80–85.

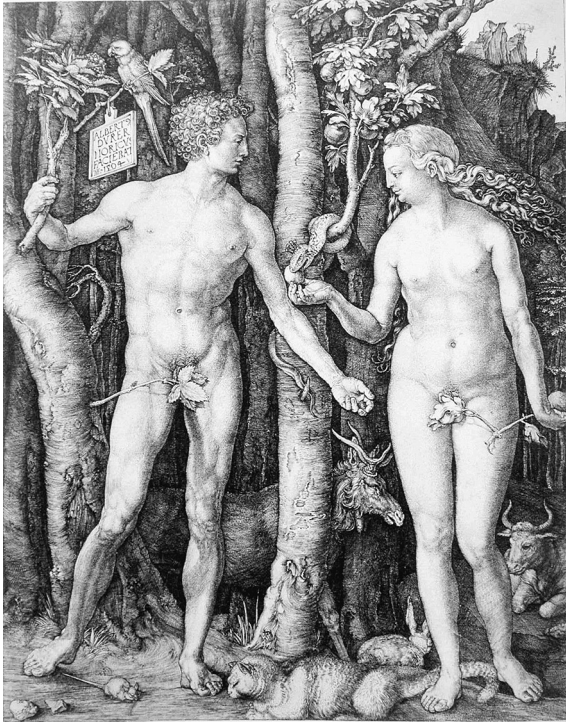


Abb. 2: Albrecht Dürer, *Adam und Eva* (1504), Kupferstich

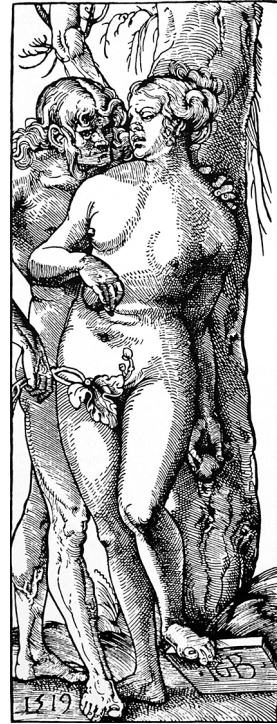


Abb. 3: Hans Baldung Grien, *Adam und Eva* (1519), Holzschnitt

alen auf ein leicht nach vorne geneigtes Täfelchen unter Evas Fuß gesetzt. Adam und Eva sind nicht durch die künstlerische Idealisierung quasi in Schönheit erlöst, vielmehr gibt Baldung dem Betrachter deutlich die sexuelle Erregung des Urmenschen-Paares als Grund für den Sündenfall zu sehen. Der Künstler bezieht sich über seine Signatur direkt in das Geschehen mit ein: Eva hält den Apfel, den sie bereits vom Baum gepflückt hat, in der rechten Hand und scheint ihn geradewegs dem Täfelchen mit dem Monogramm Baldungs zum Probieren zu reichen. Aber auch der Betrachter wird in die Bildkonstruktion einbezogen: Ihm wird der nackte, verlockende, erregte Körper Evas frontal dargeboten, als unbeobachtet Blickender wird er zum Voyeur gemacht. Diese zunächst ungefährlich erscheinende Position wird im Stich gleich mit einer Warnung versehen: Das Täfelchen mit dem Monogramm unter Evas Fuß ist bereits leicht gekippt, als sei es kurz vor dem ‚Fall‘. Baldung, als der erste Betrachter des Bildes und stellvertretend für alle weiteren, scheint seinen eigenen (Sünden)Fall in Szene zu setzen, seinen Voyeurismus zu bestrafen. Baldung führt im Gegensatz zu Dürer ein Selbstbewußtsein vor, das sich nicht über die perfekte Kunst definiert, sondern über das Bewußtsein seines



Abb. 4: Urs Graf, Dirne das Kleid anhebend (1516), Zeichnung



Abb. 5: Urs Graf, Dirne mit Waage (1516), Zeichnung

Begehrens und damit der Fehlbarkeit und Endlichkeit, die er über die Blickführung auch allen weiteren Betrachtern zuschreibt.

Dieses Spiel mit der Autorschaft, das über die Signatur die kunsttheoretischen, aber auch moralisch-religiösen Überzeugungen des Künstlers im Bild plazierte, findet sich auch in einigen Zeichnungen und Stichen Urs Grafs. So blickt die „Dirne, das Kleid anhebend“ (1516, Abb. 4) unter sich auf den Grund, auf dem sie steht – wo Urs Graf sein Monogramm angebracht hat. Dieses scheint seinerseits mit einer besonderen Blickgewalt ausgestattet zu sein, denn es blickt geradewegs unter den Rock der Dame an ihre geheimste Stelle. Monogramm und Dirne scheinen in ein Zwiesgespräch vertieft zu sein, doch ein verschlungenes Spruchband, das Grafs klassische Liebesknoten aufnimmt, sichert die Kommunikation mit dem Betrachter. Unverblümt ist dort zu lesen: „ich schiß dir ins füd loch“. Der über seine Signatur im Bild anwesende Künstler bezieht den Betrachter ins Geschehen ein, der zum Voyeur und Komplizen wird – und dennoch auf Distanz gehalten zu sein scheint, denn das Monogramm markiert auch den Besitzanspruch Grafs, der sich über das Copyright der Zeichnung hinaus auf die Frau erstreckt.

„Dirne mit Waage“ (1516, Abb. 5) zeigt wiederum eine Dirne mit gerafftem Gewand, das die Beine der Schönen ausstellt, zwischen die Urs Graf sein Monogramm gesetzt hat. In der Hand hält die Frau eine Waage, in den beiden Schalen die Anfangsbuchstaben von Grafs Namen. Die Waage dient im Auftrag der Minne



Abb. 6: Urs Graf, *Aristoteles und Phyllis* (1521), Zeichnung



Abb. 7: Urs Graf, *Der Liebeshandel* (um 1520), Zeichnung

dazu, die Liebe eines Mannes zu einer Frau zu bemessen³⁰, doch sie ist ebenfalls das Instrument des Seelenwägens, das die Sterblichen am Jüngsten Tag erwartet. Bei Baldung wird der Künstler durch Eva verführt, Graf macht aus der Dirne eine Seelenwägerin, die sein Ausgeliefertsein an die eigene Triebhaftigkeit vorführt. Die Frau, die mit den im Schweizer-Kreuz geschlitzten Ärmeln als Troßhure markiert ist, wird so zu einer persönlichen ‚Justitia‘ allegorisiert; sie hat den Künstler-Söldner Graf gleichsam ‚in der Hand‘. Doch als ‚Sünderin‘ verweist sie zugleich auch auf das Schicksal des Künstlers, der sein sexuelles Begehren ins Bild setzt. Wie eng das Selbstverständnis Grafs mit Triebhaftigkeit verbunden ist, macht die Signatur auf einer weiteren Zeichnung deutlich: „Aristoteles und Phyllis“ (1521, Abb. 6) zeigt die im Rahmen der „Weibermacht“ klassische Szene des von Phyllis gerittenen Aristoteles, dem eine überdimensionierte Trense angelegt ist³¹; die Zügel hält Phyllis in der Hand, ebenso eine Peitsche. Über dem Kopf der herausgeputzten Frau, deren Reize die Zeichnung deutlich herausstreicht, hat Graf an einem Ast ein Täfelchen aufgehängt, das seine Signatur trägt. In der zentralen Bildachse platziert, bildet es ein markantes Element der Komposition, das die Szene überragt und kommentiert. Direkt unterhalb des Täfelchens steht in Kapitalen „Aristotüles“ geschrieben, darunter ein raffiniert verknottetes Siegel- und Liebesband. Über den

³⁰ Ausst. Kat. Basel, Urs Graf. Die Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel, bearbeitet von Christian Müller (Basel 2001) 162.

³¹ Vgl. zu dieser Zeichnung und zum Thema der ‚Weibermacht‘: Christiane Andersson, *Dirnen – Krieger – Narren. Ausgewählte Zeichnungen von Urs Graf* (Basel 1978) 61f.

„Aristoteles“ werden Signatur und Dirne räumlich miteinander verbunden, der Künstler nimmt selber die Position des von der Frau aufgrund seiner Libido Beherrschten ein – stellvertretend illustriert an Aristoteles. Doch Graf erhebt keinen moralischen Zeigefinger, er betrachtet die sinnlichen Rundungen der Dirne eher mit zeichnerischem Wohlgefallen, und während von einem Ast seine selbstverräterische Signatur herunterhängt, hockt auf einem anderen Ast ein Spottvogel, der auf die Komik der Szene hinweist. Die Visualisierung der Autorschaft in der Signatur markiert gleichzeitig eine Anwesenheit des Künstlers im Bild und eine bewußte Distanzierung. Er kann mit dem „Denkraum der Besonnenheit“ (Warburg) auf sich selbst blicken, sein der Liebe-verfallen-Sein ironisieren.

Dieses widersprüchliche Beherrschtsein thematisiert Graf auch in der Zeichnung „Der Liebeshandel“ (um 1520, Abb. 7): Am linken Bildrand hat Graf ein Paar dargestellt, offenbar in persönliche Verhandlungen vertieft. Der als Reisläufer gekennzeichnete Mann trägt sein langes Schwert an der Hüfte, um den Hals einen Geldbeutel, dessen Gewicht die Dame mit der Hand abwägt. Sie ist ihrerseits mit allen Insignien häuslicher Macht ausgestattet, die sie an ihrem Gürtel festgebunden hat: Schlüssel, Messer, Geldbeutel³². Trotz seiner physischen Größe und der Länge seines Schwerts wirkt der Mann, dessen Gestik ihn als den Sprechenden ausweist, aufgrund seiner Körperhaltung als der Bittende. Diese Situation von weiblicher häuslicher Macht, die sich in der Verfügung über das ‚Einkommen‘ spiegelt, kommentiert Graf auf der rechten Bildseite: Die visuelle Brücke dorthin schlägt das Schwert, dessen Spitze über dem Täfelchen plaziert ist, das das Monogramm Grafts trägt. Dieses liegt kopfüber auf einem Baumstumpf, dessen glatt abgesägte Oberfläche noch zu sehen ist. Die Verortung des Zeichens der Autorschaft Grafts signifiziert seine gefährdete Identität als Mann. Die Signatur kopfüber zu setzen, noch dazu so, daß sie fast von ihrem Platz zu rutschen scheint, verweist auf die verkehrte Welt, in der die Macht bei den Frauen liegt. Der abgesägte Baum, über den die Schwertspitze ragt, ist ein deutliches Zeichen von gekappter Männlichkeit.

Graf setzt seine Signatur sowohl auf Druckgraphik als auch auf Zeichnungen. Sie findet sich auf eingefügten Schrifttafeln, integriert in einzelne Bildelemente und die Bilderzählung oder am Rand eines Blattes. Aus der Tradition der Goldschmiede kommend, ist Grafts Monogramm zunächst ein Markenzeichen, ein Signet der Urheberschaft und damit eine Einforderung des Copyrights. Doch diese funktionalen Dimensionen des Monogramms beziehen sich vor allem auf die Graphik, Zeichnungen dagegen zirkulierten nur sehr beschränkt, über ihr Publikum ist wenig bekannt. Zahlreiche Zeichnungen Urs Grafts sind noch im 16. Jahrhundert vermutlich aus dem Nachlaß des Künstlers ins Amerbach-Kabinett gelangt – ohne daß sie je einen nachweislich anderen Besitzer als den Künstler selbst gehabt hätten³³. Die Signatur auf den Zeichnungen dient also nicht dem Urheber-Schutz; ebensowenig kann sie markttechnische oder verkaufsfördernde Gründe haben.

³² Zur Diskussion, ob hier eher über käufliche oder eheliche Liebe gehandelt wird siehe ebd. 28.

³³ Ausst. Kat. Basel, Urs Graf (wie Anm. 30) 61f. und 381f.

Selbst das simple Bedienen einer Tradition genügt nicht als Erklärung, denn Graf hat sein Monogramm, dem er in den frühen Arbeiten eine Borax-Pfeife als Hinweis auf seine Goldschmiede-Herkunft beigelegt hatte³⁴, auf die beiden Initialen reduziert und sich damit gerade von der Handwerks-Tradition distanziert. In Jacques Derridas Schriften zur Autorschaft hat die Signatur als (Grenz)Linie Teil sowohl am Körper des Künstlers als auch an seinem Werk (Korpus!). Nach Derrida ist sie eine Spur seiner körperlichen Anwesenheit, die das Vorhandensein eines ‚Ich‘ bestätigt³⁵. Die Signatur ist Zeichen für den abwesenden Künstler, sie repräsentiert seine Kreativität und in ihrer doppelten Eigenschaft von Namen und Handschrift auch seine individuelle Autorschaft³⁶.

Damit wird die Signatur auf Grafs Zeichnungen lesbar als Selbstinszenierung und/oder -vergewisserung. Sie umkreist auf den beschriebenen Blättern stets das Geschlechterverhältnis, setzt den Künstler zu Frauen in Beziehung. Monogramm oder Signatur des Künstlers wohnen bei, blicken auf oder sind gar in die Kleidung der Dargestellten integriert. Damit macht Graf (seine) Männlichkeit zu einem prominenten Thema der Arbeiten. Männliche Blickgewalt und männliches Begehren sind zeichenhaft in den Signaturen visualisiert; aber auch das Spiel mit der Repräsentation, die beides überhaupt erst herstellt und gleichzeitig fiktionalisiert, ist in den Signaturen thematisiert. Denn diese sind immer ‚Fremdkörper‘, die die kohärente Bilderzählung stören. Die mimetische Illusion des Bildes wird durch die Signatur gebrochen, der Künstler als Produzent einer Bild-Wirklichkeit ins Bild geholt. Ostentativ demonstriert die Signatur die Autorschaft des Künstlers und macht durch die Einführung dieses Signifikanten von Fiktionalität das Bild als solches sichtbar. Die Signatur wird zu einem Ort der Thematisierung des Ich, mit der Graf über sich als Person und Künstler reflektiert.

Besonders deutlich werden Selbstreflexivität und Selbstreferentialität von Grafs Signaturen im Kontext von ähnlichen Kunstwerken. Auch dort lässt sich der Diskurs gefährdeter männlicher Identität verfolgen. So zeichnet Niklaus Manuel Deutsch eine Lufthexe in ihrer ganzen weiblich-sinnlichen Schönheit, wie sie auf einer Kugel sitzend, mit einem Stundenglas in der einen, einem Totenschädel in der

³⁴ Ebd. 62.

³⁵ *Deborah Cherry*, Autorschaft und Signatur. Feministische Lesweisen der Handschrift von Frauen, in: *Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk* (Hrsg.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert* (Marburg 1997) 44–57, hier 50–53.

³⁶ Auf die Bedeutung der handschriftlichen Typographie einer Signatur als besonderen Authentizitätsbeweis hat Ann Adams hingewiesen. Sie konnte anhand der Signaturen Rembrandts beweisen, daß deren ‚Handschriftlichkeit‘ ein bewußt eingesetztes Mittel war, um eine zusätzliche Dimension von ‚Persönlichkeit‘ und damit von individueller Kreativität für die Käufer im Bild sichtbar zu machen – und diesen speziellen Beweis der Autorschaft mit höheren Preisen zu quittieren. *Ann Jensen Adams*, Rembrandt f(ecit). The Italic Signature and the Commodification of Artistic Identity, in: *Thomas W. Gaeltgens* (Hrsg.), *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin 1992 (Berlin 1993) 581–594. Ich danke Rudolf Dekker für den Hinweis auf Ann Adams’ Text.

anderen Hand über die Landschaft fliegt (1513, Abb. 8). Ein kleines Täfelchen mit den Initialen Deutschs – befestigt an dem Schneidezahn des Totenkopfs – läßt den Betrachter vermuten, daß Deutsch eine Anspielung auf seine eigene Endlichkeit ins Bild gesetzt hat – denn auch der Federbüschel des Totenschädels greift ein Zeichen des Künstlers auf. Begehren und das *memento mori* der Endlichkeit werden im Bild in eins gesetzt, gleichzeitig bezieht sich der Künstler auf den berühmten Kupferstich Dürers, die „Große Nemesis“ (1501, Abb. 9), die eine Allegorie der Verbindung von Fortuna und der Zügelung von Triebhaftigkeit ist. So knüpft die Zeichnung Deutschs an einen bildkünstlerischen Diskurs an, der die Bändigung von Leidenschaften thematisiert und nutzt ihn, um über seine eigene Person zu reflektieren.

Auch Urs Graf schaltet sich in die bildnerische Diskussion um die Verbindung von Fortuna, Nemesis und eigener künstlerischer Identität ein: Seine „Allegorie des Kriegsglücks“ (1516/18, Abb. 10) nimmt klar Bezug auf die Zeichnung Deutschs, ist aber nicht als Hexe angelegt, sondern deutlicher als Fortuna. Die nackte aber reich geschmückte Dirne, die ein Schwert und eine Sanduhr hält, balanciert auf einer großen Kugel, die auf das ständige Auf und Ab des Schicksals anspielt³⁷. Grafs Fortuna hat dort, wo die Hexe Deutschs den Schädel hält, eine Sanduhr, die ein ebensolches *memento mori* ist. Mit Haltung und Schmuck der Figur evoziert der Künstler außerdem Darstellungen von Judith oder Salome, die als Männermörderinnen eine direkte Bedrohung der eigenen Männlichkeit aufscheinen lassen. Auf der Kugel unter den Füßen der Frau hat Urs Graf sein Monogramm plazierte, das sich zusätzlich noch in dem Wasser spiegelt, in das die Kugel zum Teil eingetaucht ist. In der Spiegelung verdoppelt sich der Künstler, doch nur, um im nächsten Moment gänzlich im Wasser zu verschwinden. Die Position auf der Kugel verweist auf die prekäre Identität des Mannes, der in den Wogen der Lust zu ertrinken droht³⁸, des Söldners, der dem Kriegsglück unterworfen ist und des Künstlers, der in der Repräsentation gleichzeitig sterblich und unsterblich ist. Graf hat sich zwar nicht bildlich präsent gemacht, ist also abwesend, als Autor ist er jedoch sehr wohl anwesend.

Das klassische Selbstportrait eines Künstlers gibt über den sozialen Status seines Schöpfers Aufschluß und informiert den Betrachter darüber, in welche künstlerische Tradition der sich selbst Portraitierende sich stellen will. Es ist ein Zeichen künstlerischen Selbstbewußtseins, das gemäß der Konventionen der Gattung Portrait funktioniert, einen ausgesprochen repräsentativen Anspruch haben kann und meist die ‚offizielle‘ Persona des Künstlers zeigt. Die Signatur, die hier als Signifi-

³⁷ Das Thema der Kugel greift Graf auch in der Zeichnung einer „Törichten Jungfrau“ (1513, nach Marcantonio Raimondi) auf, deren einer Fuß ebenfalls auf einer mit UG signierten Kugel ruht. In der Plazierung des Monogramms ist die Unterworfenheit des Künstlers figuriert, der sich jedoch gleichzeitig als potentiellen Schuldigen beim Verlust der Unschuld der Jungfrau inszeniert.

³⁸ Vgl. Die Zeichnung „Ertrinkender und Selbstmörderin“ (1523, Ausst. Kat. Basel [wie Anm. 30] Kat. Nr. 120).

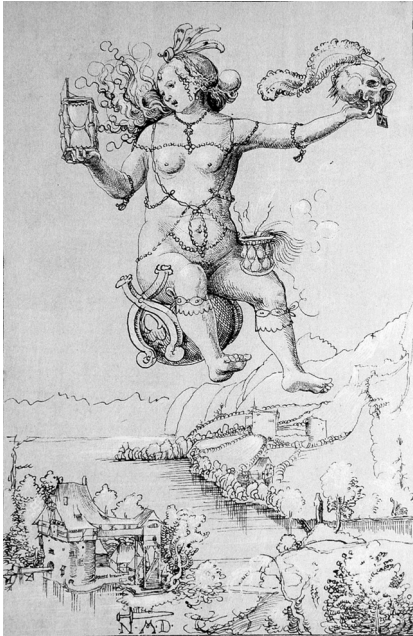


Abb. 8

Abb. 8: Niklaus Manuel Deutsch, Lufthexe (1513), Zeichnung



Abb. 9

Abb. 9: Albrecht Dürer, Die große Nemesis (1501), Kupferstich

Abb. 10: Urs Graf, Allegorie des Kriegsglücks (1516/18), Zeichnung



Abb. 10

kant von Autorschaft vorgeführt wurde, gibt zwar nicht das Konterfei der Person zu sehen, verweist jedoch durch den Bruch der medialen Kohärenz direkt auf den Künstler. In Italien im 16. Jahrhundert ist Autorschaft vor allem über die künstlerische ‚Handschrift‘, die ‚maniera‘, sichtbar, und der Stil wird zur Synekdoche für den Künstler. Die hier behandelten Autoren definieren sich dagegen über ihre Signaturen, mit denen sie sich in ihre Bilderzählungen einschreiben und diese auf ihre Identität als Personen und als Produzenten von Fiktion beziehen. Die Signatur im Bild stört die Illusion der Kunst, die als Fiktion sichtbar wird. Die Künstler machen ihre Bild-Erzählung zu einem Teil ihrer Lebens- und Kunst-Erzählung. Die semiotische Anwesenheit des Künstlers in der deutschen Graphik um 1500 erlaubt einen Blick auf die Strategien der Repräsentation des frühmodernen Selbst. In seiner Signatur hinterläßt das sich selbst vergewissernde, begehrende Subjekt seine Spur – gerade wenn es Triebhaftigkeit, Sterblichkeit aber eben auch Unsterblichkeit durch die Kunst verhandelt.*

* Abbildungsnachweis:

Abb. 1, 2, 9: www.kunstunterricht.de/bildtafel/duerer.

Abb. 3, 8: *Joseph Leo Koerner*, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* (Chicago 1994) Abb. 45 und 197.

Abb. 4, 5: Ausst. Kat. Basel, Urs Graf. Die Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel, bearbeitet von *Christian Müller* (Basel 2001) Kat. Nrn. 72 und 71.

Abb. 6, 7: *Christiane Andersson*, *Dirnen – Krieger – Narren. Ausgewählte Zeichnungen von Urs Graf* (Basel 1978) Abb. 43 und 23.